

El pintor Enric Monserdà i Vidal va fer la decoració pictòrica de la capella del Sagrament de Santa Maria. Una part, les teles dels llunets, va ser destruïda durant la guerra civil (reposada després pel pintor mataroní Rafael Estrany) però es van conservar les grans teles de les parets.)

Monserdà va utilitzar la fotografia per plantejar aquestes teles, ja que basava la seva obra en l'observació de models naturals.

FOTOGRAFIA D'ESTUDI. LA CONSTRUCCIÓ DE LES PINTURES DE LA CAPELLA DEL SAGRAMENT.

Una de les intencions principals de molts pintors i estils d'èpoques pretèrites va ser aconseguir plasmar al més fidelment possible la realitat damunt les seves superfícies de treball. És sabut el mite del pintor Zeuxis en els temps de plenitud de l'art grec, del qual es deia que aconseguia que els ocells volessin a menjar els raïms que pintava. Amb l'aparició de la fotografia a mitjan segle passat aquesta fita va deixar de ser tan important en el camp pictòric, pel fet que una eina mecànica aconseguia, amb rapidesa sorprenent, plasmar la realitat damunt una superfície sensible a la llum. Des d'aquell moment, la interacció entre aquestes dues arts, la fotografia i la pintura, va ser constant fins a fer que sovint els descobriments d'una influïssin en l'altra, i a l'inrevés.

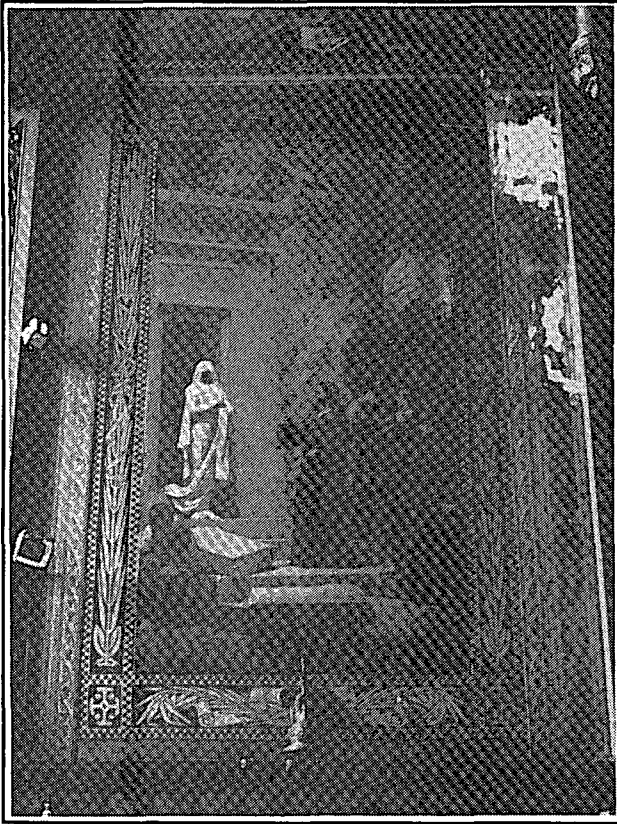
El nou invent va posar-se ben aviat al servei d'aquells artistes que basaven la seva obra en l'observació de models naturals, ja que els permetia fotografiar-los en un moment o actitud concreta i, a partir d'aquestes imatges ja bidimensionals, treballar la seva obra pictòrica. Són prou coneguts en aquest camp els estudis fotogràfics de Bonnard, de Delacroix o de Degas, apunts momentanis que eren emprats després en la realització de les obres finals.

A Catalunya s'han anat trobant exemples de les relacions entre la fotografia i els pintors: Josep M. Sert fotografiava maniquins per imaginar les seves perspectives aèries, dibuixants com Apel·les Mestres o Josep Lluís Pellicer usaren del model fotogràfic

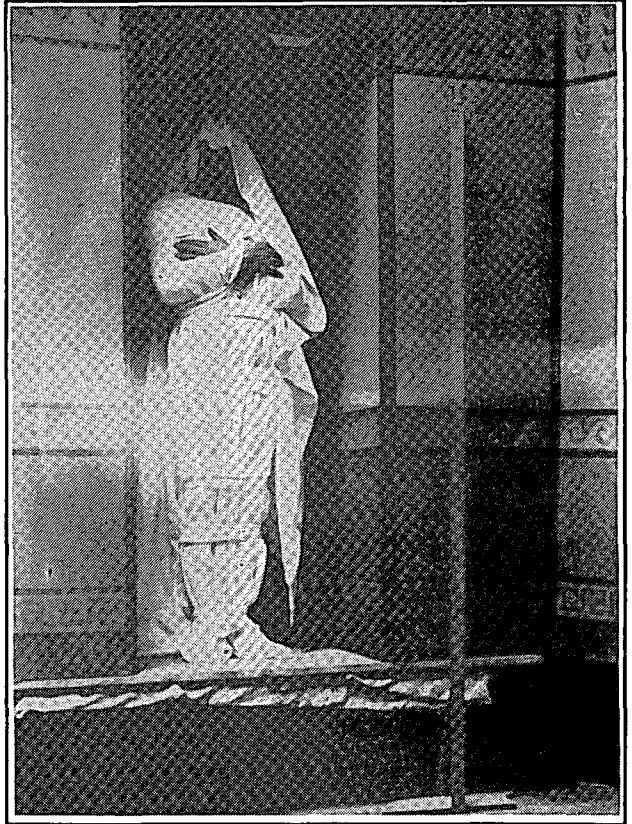
per solucionar força composicions, Hermen Anglada Camarasa se serví en ocasions de les fotografies i fins i tot Fortuny demanava als seus amics i familiars fotografies de temes concrets quan necessitava documentació sobre algun element que pintava. Avui es pot aportar la informació suficient per fer ingressar un altre pintor en aquest grup d'artistes, un pintor i decorador que treballà per contrades diverses, prop del Barcelonès, decorant esglésies com la de Santa Maria, a Mataró. El pintor en qüestió és Enric Monserdà i Vidal, i les pintures, el conjunt decoratiu que encara ara es pot contemplar a la capella del Sagrament de la basílica de Santa Maria de Mataró.

Enric Monserdà i Vidal (1850-1926) fou un pintor que va iniciar la seva tasca de decorador d'esglésies de la mà de l'arquitecte Joan Martorell quan li encarregà les pintures murals del presbiteri de l'església de Sant Agustí Nou de Barcelona. Després d'aquesta obra decorativa, i ajudat pel seu temperament religiós, Monserdà inicià una certa especialització en la decoració d'esglésies. Realitzà, per exemple, les pintures de l'absis de l'església de les Saleses, una de les construccions principals de Joan Martorell.

L'any 1895 guanyà una menció honorífica en l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona amb un Projecte de pintura mural per a l'església de Santa Maria, de Mataró. És possible que aquest projecte trobés una resolució final en la capella acabada de construir que el bisbe de Barcelona, Jaume Català



Fotografia de la pintura en el seu estat actual.
Foto Rafel Torrella, juliol 1990.



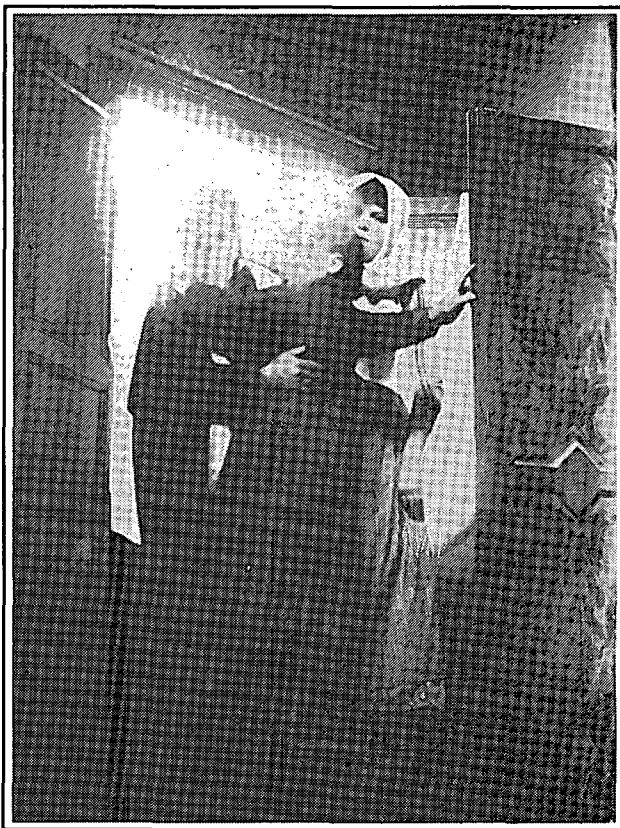
Estudi de la figura de Llàtzer a la porta del sepulcre.
Queda clar l'interès per l'estudi de les robes, fins i tot en casos on podrien tenir tan poca importància com en aquesta figura embenada.



Imatge de la maqueta on apareix tota l'escena representada en figuretes de fang, amb els personatges d'últim terme clarificant la idea de perspectiva.



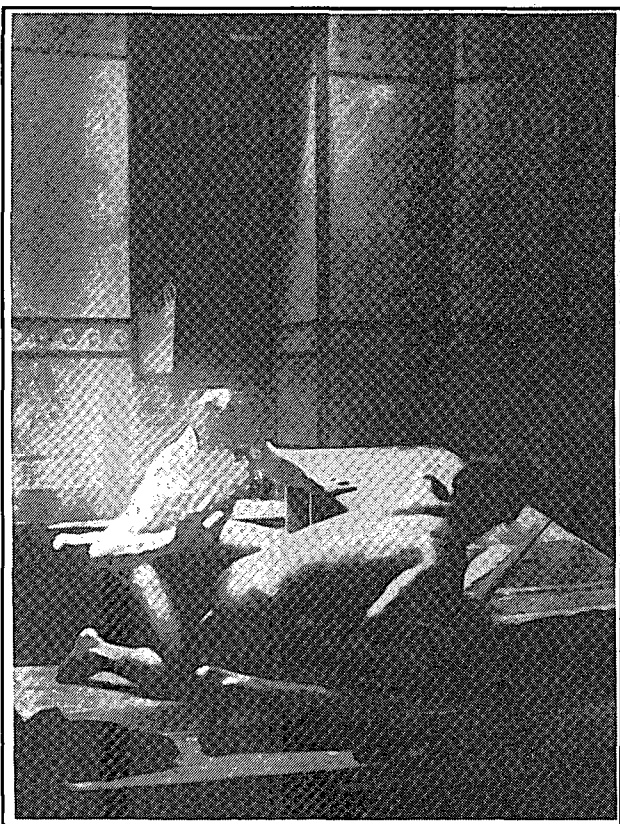
Estudi per a la figura de Jesucrist. L'angle de torsió del cos del personatge és idèntic. El gest de la mà dreta, convidant Llàtzer a alçar-se, queda estudiat en la imatge fotogràfica.



Estudi del grup a la part superior de la grada.
El grup, que a la pintura final fou desestimat, apareix a la maqueta.



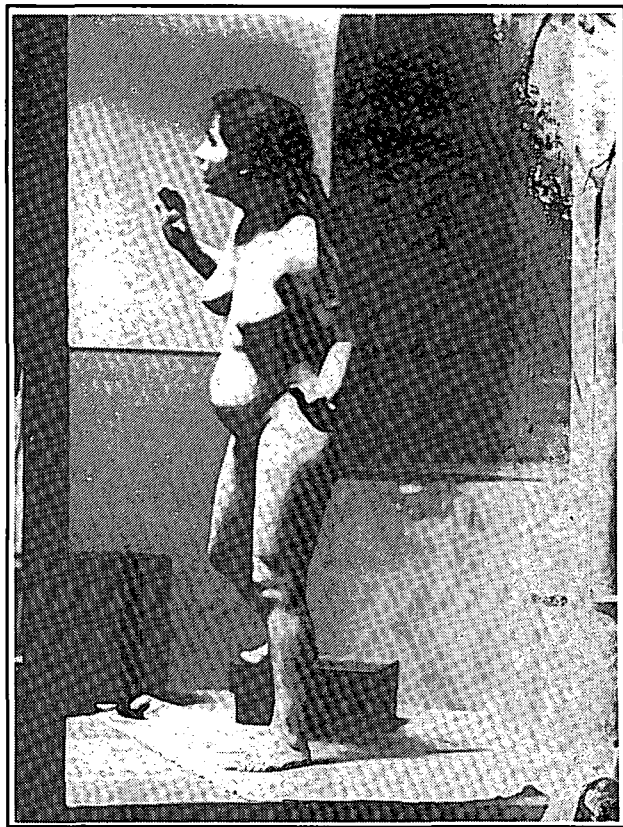
Estudi del grup masculí a la dreta del quadre.
Noteu la construcció artificial feta amb fustes per col·locar el grup damunt un graó, talment com quedarà a la pintura final.



Estudi dels enterraments rebentant la porta del sepulcre. En aquest cas, difereix la imatge fotogràfica de la plasmació final. Per compensar l'espai, Monserdà va preferir col·locar un sol home assegut davant la tomba.



Estudi de la figura de la dona sorpresa amb un altre element del grup.



Estudi de la postura de la dona sorpresa: inclinació del cos.



Estudi de la postura de la dona sorpresa: caiguda de la roba.

i Albosa, benef solemnement el dia 28 de juliol de 1889 (1). Aquesta capella, obra d'Emili Cabanyes, fou decorada per Monserdà, pel que fa al conjunt i a les grans teles. L'obra pictòrica de Monserdà, que camina durant el darrer terç del segle passat i el primer del present, tingué unes característiques que el feren anar independentment dels corrents artístics d'aquestes èpoques o, més ben dit, sincrònicament. Basant-se en les tesis de l'escola natzarena que havia regnat a Itàlia entre els seguidors de Cornelius i Overbeck cap al 1835, i que segurament li foren traspassades per professors com Claudi Lorenzale durant els anys d'estudi a l'escola de Llotja, les línies mestres de les seves obres es cenyien a un cert hieratisme compositiu, una paleta sense estridències, unes actituds estudiades que explicaven l'escena. La incorporació d'aquests plantejaments a la seva manera de treballar no era tant fruit d'una selecció o elaboració intel·lectual entre diversos models com més aviat una manera de veure preocupada per la conjunció de tots els elements en la tela final; era més fàcil resoldre les composicions amb figures estàtiques i robes determinades que no amb la improvisada corba que propugnaven altres contemporanis seus. Tot plegat, uns problemes que ja es troben reflectits en les fotografies dels models amb les quals es basava per efectuar les composicions de les seves grans teles. Aquestes primeres imatges

mecàniques mostren d'entrada la idea prefixada de les actituds, fent palès el poc valor que concedia a la improvisació.

A la capella del Sagrament trobem cinc grans teles i a més la Santíssima Trinitat que corona la petxina de l'absis; entrant a l'església hi ha, a banda dreta, el Miracle dels pans i els peixos, el Calvari i la Concessió de les claus a Sant Pere; a l'esquerra hi ha pintats la Maria Magdalena, o el perdó de la pecadora a casa de Simó, i la Resurrecció de Llàtzer, col·locada el 1892. La confecció d'aquestes grans teles degué ser força laboriosa, i més si tenim en compte la metodologia de treball que el crític Feliu Elias atribueix al pintor (2), quan explica que *per a les pintures es preparava amb fotografies nombroses de cada un dels models i també fotografies de conjunt; ell mateix havia posat sovint en aquestes fotografies, i davant del mirall, fins per la pintura definitiva. Després d'un sens fi de dibuixos, apuntaments, notes de color, fotografies i altres preparatius, començava la feina de fer projectes...* Moltes de les fotografies que es van realitzar dels models per a la confecció d'aquestes pintures han estat identificades i localitzades en el fons de l'Arxiu fotogràfic de Museus de l'Ajuntament de Barcelona. Constitueixen un material força interessant per comprendre una metodologia de treball estesa a

l'època, però pobrament divulgada fins ara; una metodologia que atorgà, gairebé com a únic valor, carta de fiabilitat a la fotografia en fiar-se d'aquesta com a model «real» en l'estudi de les figures d'una composició pictòrica.

Una aproximació acurada a aquestes imatges desvetlla uns trets comuns que ens permeten aventurar allò que l'artista cercava amb la realització d'un nombre tan elevat de fotografies (3). L'estudi de la postura (la posa) com a escenografia gestual que dóna contingut a la representació de la figura humana, l'estudi de les robes que vesteixen els personatges per tal de plasmar l'arruga correcta, allunyant l'atzar improvisador de la metodologia estricta; la fotografia permetia un estudi seriat d'una determinada actitud, d'un model a aconseguir, gràcies a la seva facilitat per obtenir les imatges: així un mateix motiu era repetidament impressionat amb lleugeres variacions, com el canvi de vestit o la

inclinació del cap. Finalment pot observar-se que, si bé la fotografia només era una eina d'estudi, havia de respondre fidelment a allò pel qual servia de model; per aquesta raó, en el conjunt fotogràfic que aquí reproduïm pot observar-se el decorat que el pintor construeix i on col·loca els models, tot figurant el sepulcre que ha d'aparèixer en la pintura final.

Monserdà també construí les seves pintures amb maquetes de fang abans d'entrar en la realització definitiva de la gran tela. La fotografia d'aquesta maqueta, amb figuretes que representen tots els personatges, mostra la traducció bidimensional a la qual era sotmès tot allò fotografiat, donant una idea més aproximada al resultat pictòric que no pas la simple imaginació.

Rafel Torrella
Arxiu Fotogràfic de Museus

NOTES.

1.- SOLER I FONRODONA, Rafael. *La capella del Sagrament de Santa Maria de Mataró - 1889*. Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria, núm. 35. Mataró, juliol 1989.

2.- En l'únic estudi biogràfic conegut sobre el pintor: ELIAS, Feliu; Enric Monserdà. *La seva vida i la seva obra*. Barcelona, 1927.

3.- Veure TORRELLA, Rafael. *La fotografia com a eina d'estudi: Enric Monserdà i Vidal*. Revista de Catalunya núm. 35. Barcelona, novembre 1989. Hi apareix la pintura Calvari de la capella del Sagrament, amb fotografies que il·lustren els models de la Magdalena, al peu de la creu, el grup de sant Joan Evangelista i Maria, i un lladre crucificat.